

Historias mínimas del ajuste estructural neoliberal en Patagonia *

Historias mínimas of the structural neoliberal adjustment in Patagonia

Paz Escobar **

Resumen

Los territorios y regiones se construyen permanentemente en un proceso histórico que incluye lo representacional. Es importante el análisis de películas filmadas en Patagonia porque aporta al conocimiento de dicha región y su constante re-configuración identitaria. El presente trabajo analiza las representaciones que, sobre la región patagónica, construye *Historias mínimas* (Carlos Sorín, 2002). Este film reivindica las pequeñas historias cotidianas dando cuenta de las imágenes y sujetos negados por el cine-espectáculo. Se concluye que, si bien no puede pensárselo como un discurso contrahegemónico, sí es crítico en tanto Patagonia aparece como un espacio conflictivo en el que se viven y resisten los embates del neoliberalismo.

Palabras claves: Historia, Cine, Representaciones, Patagonia, Carlos Sorín.

Abstract

Territories and regions are constantly constructed in a historical process that includes the representational. The analysis of films shot in Patagonia is of great importance since it deepens our knowledge of the region and of the way its identity is constantly re-shaping. The present paper analyses the representations about the Patagonia constructed by *Historias Mínimas* (Carlos Sorín, 2002). This film reclaims the little everyday stories showing images and subjects rejected by the entertainment industry. We conclude that, although the film discourse cannot be thought of as counter-hegemonic, it does presents critical features in that the Patagonia appears as a place in conflict where the ravages of neoliberalism are gone through and resisted.

Keywords: History, Cinema, Representations, Patagonia, Carlos Sorín.

Recibido: Enero 2016.

Aprobado: Mayo 2016.

* El presente artículo forma parte de una investigación culminada recientemente para optar por el título de Doctora en Historia en Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de la Plata. Dicha tesis lleva por título: “*Escenas de la Patagonia neoliberal: representaciones de la región desde la cinematografía argentina, 1986-2002*”

** Argentina. Licenciada en Historia por la Universidad Nacional de la Patagonia y Doctora en Historia por la Universidad Nacional de la Plata. Docente e investigadora en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de la Patagonia. Se especializa en las relaciones entre el cine y la historia y en historia regional. Mail de contacto: escobar.pax@gmail.com



INTRODUCCIÓN

Preguntarse acerca del modo en que un film construye el mundo a partir de lo que muestra es preguntarse acerca de la relación entre el mundo representado y la realidad social que expresa y de la cual forma parte. La realidad material y las experiencias se traducen en discursos y prácticas que forman parte del campo de batalla de las relaciones sociales, y el cine forma parte de esos discursos. Por ello participa de las disputas dentro de las sociedades actuales, incluidas las referidas a sus relaciones con el pasado. Volver nuestra mirada sobre las películas filmadas en Patagonia aporta al conocimiento de la región, construida través de procesos históricos dentro de los cuales la mediación representacional y simbólica juega un papel concreto.

Es claro que las ideas sobre la región no se dan sólo *desde* el/los discurso(s) cinematográfico(s). Son continuación de relatos historiográficos, políticos, científicos, literarios, turísticos, etc. que por lo menos desde el siglo XIX han ido conformándose como representaciones dominantes de la Patagonia. El predominio que alguna de ellas tenga en una época determinada está vinculado a las concepciones ideológicas que las diferentes clases (de los cuales los cineastas son representantes, consciente o inconscientemente) tienen sobre la realidad y la historia de Patagonia. Concepciones que implican un proyecto determinado para la región, en pugna siempre con otros, indisolublemente ligado al rol que le confieren los diferentes modelos de desarrollo económico-social para nuestro país en su correspondiente inserción dentro de las relaciones internacionales del capitalismo.

El proceso histórico contemporáneo -del que hoy padecemos sus más cruentas consecuencias, y que nos ha llevado a una crisis civilizatoria, jamás estuvo exento de un correlato representacional que lo legitimara. En Patagonia la apelación a las imágenes ha sido continua e indispensable. El desierto fue la imagen instalada a fines del siglo XIX. Fue la representación de una ausencia que no era tal, una representación del vacío que anticipaba la desaparición real de los cuerpos y de las culturas no funcionales en ese momento al proyecto de estado-nación argentino. Inmediatamente el desierto se concretó mediante el cuasi-extermio de los pueblos originarios y el sometimiento de los sobrevivientes a nuevas formas de subsistencia, conjuntamente con el intento de suprimir su cultura y su historia. El dominio continuó a través de la represión de los innumerables conflictos obreros que se sucedieron en toda la región desde el inicio mismo de la implantación de este sistema y la fuerte presencia del estado, con su militarización y sus escuelas como punta de lanza del disciplinamiento de los oprimidos y garantía de riqueza de las clases dominantes. Para ello se recurrió a la imagen de la inmensidad patagónica de “dilatados límites” constantemente amenazada y disputada por elementos “ajenos” a ella. Más acá en el tiempo, la folclorización exitista de la Patagonia se sostuvo en la reproducción del imaginario que la propone y dispone como *pura naturaleza*, imaginario aprovechable para la Patagonia *for export* de la actividad turística. Es decir, ya sea para consolidación de la nación o para la venta -literal o simbólica- del territorio como producto, la explotación económica de los bienes naturales de la región fue presentada como beneficiosa para la Nación con mayúsculas, como un todo, despojada de conflictos internos. Así se siguen asegurando las grandes ganancias de las empresas multinacionales en base a la depredación de los bienes comunes naturales no renovables de nuestra región.

Las características hoy vigentes de la región nos imponen la necesidad de indagar sobre las representaciones que se difunden e irradian sobre ella. Porque en una Patagonia de desocupación y miseria, con pueblos fantasmas, con las tierras y sus bienes comunes naturales

privatizados y cada vez en menos manos, con proyectos económicos que devastan la naturaleza para beneficio de unos pocos, con conflictos sociales que se multiplican como respuesta de los miles de habitantes patagónicos excluidos de cualquier tipo de beneficio, debemos preguntarnos qué imágenes y sonidos construyen nuestra percepción y nuestra memoria histórica sobre Patagonia, y si los mismos son transmisores de su realidad compleja o nos tranquilizan ofreciéndonos una región de ensueños y aventuras.

El objetivo general consiste, entonces, en analizar *cómo* se han construido representaciones –en tanto elementos constitutivos de las identidades y memorias- de la región patagónica que son expresión de los distintos proyectos que cada una de las clases sociales ponen en la escena social, la cual es inherentemente conflictiva.

Nuestra indagación se inscribe en una perspectiva relativamente reciente de interrelación dialógica entre el cine y la historia desde una de sus posibilidades, que consiste en explorar la textualidad fílmica para visualizar a través de sus postulados, ambigüedades y contradicciones los indicios del tiempo histórico estudiado. La originalidad del enfoque propuesto reside en incorporar a tales coordenadas la preocupación por lo espacial, para aportar a la historización de la noción de región. Aquí el espacio es entendido en su triple dimensión de “percibido, concebido y vivido” para dar cuenta de las diferentes prácticas sociales –entre ellas las discursivas- siempre conflictivas que se vuelven características en cada formación social. El análisis de los textos fílmicos permite dar cuenta no sólo de los regímenes de visibilidades sino también de invisibilidades y de los diferentes modos de concebir/sentir/disputar el sentido sobre el espacio regional.

La metodología propuesta consiste en el análisis de la *construcción fílmica* de, en este caso, *Historias mínimas* (Carlos Sorín, 2002) a partir de identificar los regímenes de escritura, narración y representación; los tópicos dominantes, las características de los personajes y las nociones espacio-temporales, en síntesis las estrategias estilísticas; lo que nos permitirá visualizar los *efectos de sentido* portadores de valoraciones que dan cuenta de una adhesión al discurso hegemónico o bien a su cuestionamiento. Y más profundamente daremos cuenta de las dimensiones ambivalentes, contradictorias y conflictivas que conviven y circulan dentro de la diégesis del film y que expresa desde su textualidad las disputas por la hegemonía del sentido histórico de los espacios del sur.

SORÍN, LA PATAGONIA COMO *LUGAR* Y LOS MÚLTIPLES SENTIDOS DE UNA HISTORIA *MÍNIMA*

“*La Patagonia es una ausencia*”¹

“*Además la Patagonia hace que la película salga de la normalidad*”²

*Historias mínimas*³ es el tercer largometraje ficcional de Carlos Sorín⁴. Si bien este film tiene diferencias importantes respecto del primero de su filmografía –*La película del rey*– las

¹ “Días de pesca en Patagonia, coloquio con Carlos Sorín” Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7xUDfLfaDw8>

² Sorín citado en Algañaraz, Juan Carlos “Historias mínimas es una película que hice para mí” en: *Clarín*, Lunes 2 de febrero de 2004, p. 26.

³ Fecha de estreno: 24-10-2002. Dirección: Carlos Sorín. Guión: Pablo Solarz sobre idea de C. Sorín y P. Solarz. Intérpretes: Javier Lombardo, Antonio Benedictis, Javiera Bravo, Aníbal Maldonado, Julia Solomonoff. Fotografía:



estrategias estilísticas seleccionadas irán sentando las bases de una obra de estilo muy definido que tiene, entre otras cosas, a la Patagonia como locación cuasi excluyente (elección que sí comparten sus films anteriores) en una mirada que la excede como simple escenario y que adquiere una fuerte carga connotativa.

Al igual que su *opera prima*, *Historias mínimas* también tendrá repercusión a partir de ganar importantes premios en festivales internacionales⁵ que redundará en cierto éxito de taquilla a nivel local.

Hugo Colace. Música: Nicolás Sorín. Dirección de Arte: Margarita Jusid. Montaje: Mohamed Rajid. Sonido: Abatte y Díaz. Producción: Guacamole Films y Wanda Vision. Distribución: Distribution Company. En: Raúl Manrupe y Alejandra Portela, *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. (Buenos Aires: Corregidor, 2001) 120. Síntesis argumental: El film narra tres historias paralelas de tres personajes que se cruzan aleatoria y fugazmente para luego continuar y finalizar de manera independiente. María Flores (Javiera Bravo), una joven madre, ama de casa y desempleada, habita junto a su esposo y su pequeña hija en una vieja estación de trenes abandonada, en Fitz Roy. Se entera, a través de la visita de una vecina, que ha sido seleccionada para participar en un concurso televisivo, para lo cual tiene que viajar a Puerto San Julián. María, pese a ser sumamente tímida, decide sin embargo hacer el viaje para ir a la búsqueda del posible premio: una multiprocesadora y la chance de un viaje a Brasil. Finalmente ella gana el electrodoméstico, pero otra de las concursantes la convence, argumentando que María no tiene electricidad, de intercambiárselo por un set de maquillaje y algo de dinero para que cene y se aloje en la ciudad. La segunda historia sigue a Don Justo (Antonio Benedictis), un octogenario dueño de un almacén de ramos generales apostado en la ruta 3 en Fitz Roy. Su negocio ahora es atendido por su hijo y su nuera, que lo subestiman. Don Justo pasa las horas tomando mate afuera del almacén y conversando con clientes y viajeros que pasan por allí. En una de esas conversaciones alguien le dice que su perro Malacara, extraviado hace tres años, está en San Julián. A sabiendas de la negativa de su hijo respecto de viajar a buscar a su perro, Don Justo se escapa en medio de la noche y comienza a caminar por la ruta con la esperanza de que algún camionero conocido lo lleve a destino. En su recorrido conoce a varias personas y finalmente encuentra, según él, a su mascota, con la que emprende el regreso a su hogar. La tercera historia narra las peripecias de Roberto (Javier Lombardo), un viajante de comercio de mediana edad, fervoroso creyente de los manuales de venta cuyas recomendaciones aplica no sólo a su trabajo sino a todos los aspectos de su vida. Así planea una estrategia para enamorar a una joven viuda residente en San Julián a la que conoce porque su fallecido esposo era un regular cliente. La estrategia consiste en aparecer de sorpresa el día del cumpleaños de su pequeño hijo, René, con una torta decorada especialmente para la ocasión. Obsesionado, para en cada poblado que separa a Fitz Roy de San Julián para ir perfeccionando la apariencia de la torta. Al llegar a destino ve a la mujer acompañada por otro hombre y supone que es su pareja. Frustrado, rompe la torta. Al día siguiente va al local de la viuda con la excusa de llevarle un nuevo producto para la venta y descubre que el hombre que la acompañaba es su hermano. Roberto emprende el viaje de regreso albergando esperanzas de iniciar una relación romántica con la joven mujer.

⁴Director, fotógrafo, guionista, productor, intérprete. Nació en Buenos Aires el 21 de octubre de 1944. Estudió cine en la Universidad de La Plata y se inició como asistente de Alberto Fischerman en el cine publicitario. En 1968 se vinculó al movimiento under del cine argentino como iluminador y entre 1973 y 1976 trabajó en Colombia y en Ecuador como realizador de films publicitarios, este tipo de cine la ha permitido encarar su carrera como realizador cinematográfico y sostener una firma autoral a lo largo de su ya consagrada trayectoria. Hoy es considerado “uno de los realizadores más importantes y renovadores del cine latinoamericano”. Para televisión dirigió el falso documental *La era del ñandú* (1986). En 1985 dirigió *La película del rey*, por la que ganó el León de Plata en el Festival de Venecia y el Goya a la mejor película extranjera. Por su trabajo ha recibido más de 20 premios nacionales e internacionales, entre ellos el Premio Konex y el Diploma al Mérito 1991 como uno de los 5 mejores Directores de Cine de la década 1981-1990 en Argentina. Además de los mencionados ha dirigido los siguientes films: *Eterna sonrisa de New Jersey* (1989) (inédita en cines años más tarde se conoció a través de canales de televisión por cable); *Historias mínimas* (2002); *Bombón, el perro* (2004); *18- J, episodio La memoria* (2004); *El camino de San Diego* (2006); *La ventana* (2009); *El gato desaparece* (2011) y *Días de pesca* (2012).

⁵ 2002, San Sebastián International Film Festival: FIPRESCI Prize - SpecialMention (Carlos Sorín), SIGNIS Award – Special Mention (Carlos Sorín) y Special Prize of theJury (Carlos Sorín); 2002, Havana Film Festival: Grand Coral - SecondPrize (Carlos Sorín) y Martin Luther King Memorial Center Award (Carlos Sorín); 2003, Asociación de Críticos Cinematográficos de Argentina: Cóndor de Plata por Mejor Director (Carlos Sorín), Mejor Película, Mejor Música (Nicolás Sorín), Mejor Revelación Masculina (Antonio Benedicti), Mejor Guión Original (Pablo Solarz),



Sorín pertenece a una generación “intermedia” entre los cineastas ya destacados del cine de la posdictadura y los del NCA (Nuevo Cine Argentino) Sorín, que estrenó su primer film a los 41 años en 1986, estéticamente comparte algunas características del NCA. *Historias mínimas* participa de lo que Gustavo Aprea señala como distintivo de este cine respecto al anterior: la forma del relato abandona la causalidad fuerte y le otorga importancia al azar; así, las narraciones no pretenden mostrar otra cosa que alguno de los tantos aspectos que componen la realidad social. Se aleja del tipo de representación construida por la televisión. En cuanto a los personajes, se incorporan actores no profesionales y se abandona el heroísmo ejemplificador. El NCA se define entonces por la construcción de un realismo subjetivo, fragmentario e incompleto de la sociedad a partir de una mirada centrada en la cotidianidad de sus personajes⁶.

Coincide con la definición amplia que propone Elina Tranchini para el NCA, específicamente para el plano estético:

este cine hace gala de un realismo despojado, de una retórica minimalista, y de una narrativa ágil y depurada. Sus temáticas suponen una renovación en relación al cine de las décadas anteriores. A la vez que revalorizan los tipos, identidades e imaginarios argentinos, dejan de lado toda nota folklórica y eluden el color local; en tanto que evitan toda referencia a un discurso político militante, se interesan al mismo tiempo en documentar ciertos temas candentes para la sociedad argentina contemporánea como la pobreza, el desempleo, el culto a la memoria...⁷.

Así mismo hay quienes han pensado la poética de Sorín ligada a la del neorrealismo italiano surgido en la segunda pos guerra mundial. Esto es así considerándolo desde un punto de vista amplio en cuanto a la predominancia de los escenarios “naturales”, el interés por la representación de espacios populares, la elección de actores no profesionales (o, como Sorín los denomina, “no-actores”) y la presentación de temas cotidianos centrados en personajes corrientes. Teniendo en cuenta estas características es posible atribuirle cierta semejanza con la mirada humanista y social del neorrealismo, definida de la siguiente manera por uno de sus representantes, Cesare Zavattini: “Un retorno al hombre, a la criatura que en sí misma es ‘todo espectáculo’: esto debería liberarnos. Colocar la cámara en las calles, en una sala, mirar con insaciable paciencia, entrenarnos en la contemplación de nuestro semejante en sus acciones más simples”⁸. Sin embargo, se diferencia de la corriente neorrealista –por lo menos de sus expresiones más emblemáticas- por carecer de la fuerte impronta de denuncia social y humana que ésta contenía.

Mejor Dirección Artística (Margarita Jusid), Mejor Fotografía (Hugo Colace) y Mejor Sonido (Carlos Abbate y José Luis Díaz); 2003, Cartagena Film Festival: Special Jury Prize (Carlos Sorín); 2003, Festróia - Tróia International Film Festival: Golden Dolphin (Carlos Sorín); 2003, Fribourg International Film Festival: Grand Prix (Carlos Sorín); 2003, Los Angeles Latino International Film Festival: Mejor Película; 2003, Tromsø International Film Festival: Aurora Award – Special Mention (Carlos Sorín); 2003, Uruguay International Film Festival: Mejor Película; 2003, Uruguayan Film Critics Association: Mejor Película Hispanoamericana; 2004. Premios Goya: Goya a la Mejor Película Extranjera de Habla Hispana. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Historias_m%C3%ADnimas Fecha de consulta: 15 de abril de 2015.

⁶ Gustavo Aprea, *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y Discontinuidades en 25 años de democracia*. (Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008).

⁷ Elina Tranchini, “El imaginario literario sobre el mítico Sur en el *road movie* patagónico” *Romance Quarterly*, Vol. 5, N° 4 (Philadelphia, 2010): 269.

⁸ Cesare Zavattini, *Zavattini: sequences from a cinematic life* (New Jersey: Prentice-Hall, 1970), 2.



Esquemáticamente, siguiendo la caracterización de Casetti y Di Chio⁹, *Historias mínimas* está construido desde el régimen de escritura moderna en cuanto a que las elecciones están caracterizadas por la heterogeneidad. Por ejemplo la utilización de primeros planos y campos larguísimos sin transición de planos intermedios. También por la opacidad de su escritura que evidencia una particular mirada sobre la realidad, a través no tanto de una enunciación marcada por la presencia del narrador o mecanismos de autorreflexividad, sino por una puesta en cuadro y puesta en serie en la que la cámara está muy próxima a los personajes y va descubriendo junto con ellos nuevas porciones del entorno dando cuenta de una mirada subjetiva, en este caso desde la afectividad y la empatía. Hay una intención de retratar las sensaciones y sentimientos de los personajes y no hacer una descripción ascética de hechos, acciones o causalidades.

Así mismo, si bien no es una película que tenga como eje central la mirada, en la escena inicial y la final –que podrían pensarse como prólogo y epílogo de la misma- aparece el acto de mirar y mirarse como hecho central en cada una de ellas. La escena inicial comienza con un plano detalle fuera de foco de un optotipo (cartel luminoso con letras ordenadas de mayor a menor) mientras en contracampo observamos un primer plano de Don Justo con los lentes que se utilizan para los exámenes de agudeza visual. En la escena final María Flores se mira en un espejo de mano y luego observa directamente a cámara pero desde el espejo; si bien la operación está mediada por el espejo, la no-actriz rompe la “cuarta pared” y nos interpela directamente a los espectadores. Ambas escenas explicitan la posición del realizador en cuanto a que la mirada del film, como la de los personajes y la de los espectadores, es siempre subjetiva, fragmentaria, arbitraria y mediada por múltiples dispositivos técnicos, sociales y culturales que condicionan/influyen en nuestra percepción del entorno.

En su título *Historias mínimas* ya anuncia principios estéticos, narrativos y de producción. Por un lado, como bien señalan Ruiz y Triquell¹⁰, la utilización de la palabra *historias* lo emparenta con la literatura, a la vez que la adjetivación *mínimas* refiere a la elección temática, a la caracterización de los personajes y al tipo de puesta en escena. Son historias cotidianas, alejadas de la espectacularización de las películas de género. Sus personajes representan personas corrientes con ocupaciones comunes y objetivos modestos. La puesta en escena trabaja con espacios reales habitados o transitados por personas humildes, trabajadoras y viajeros de la ruta. La fotografía aprovecha la luminosidad característica de las planicies del sur patagónico para resaltar desde la luz natural la fisonomía de los lugares que retrata.

Por otra parte la adjetivación *mínimas* también alude al modo de producción del film (entre otras cosas, Sorín fue su propio productor) que implica una forma de organización del trabajo filmico, plasmado en las imágenes-sonidos que observamos. Concretamente se trata de un modo de producción que se aleja de los modos del cine industrial y se acerca a los del cine independiente, originados por un lado en las limitaciones económicas pero también en una determinada concepción estética. Esto aparece, por ejemplo, en la elección de una cámara de dimensiones muy pequeñas –Aaton *mínima*- que le permitió eliminar los rieles y todo el trabajo derivado de la movilidad de cámaras grandes; es decir, fue una puesta muy flexible gracias al desplazamiento constante de la cámara según la interpretación de los no-actores. El título da cuenta de una concepción integral del cine basada en una política estética que abarca la selección del tipo de historia, la elaboración del guión, la elección de un modo de interpretación actoral y

⁹ Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Cómo analizar un film*. (Barcelona: Paidós, 1991), 118-119.

¹⁰ Santiago Ruiz y Ximena Triquell, “Cuando la forma es política: Dispositivos narrativos en *Historias Mínimas* (Sorín, 2002) e *Historias Extraordinarias* (Llinás, 2008),” en Savoini, Sandra y Candelaria De Olmos (comp.) *¿Cómo nos contamos? Narraciones audiovisuales en la Argentina del Bicentenario* (Córdoba: Ferreyra, 2012), 144.

un modo de producción, todo lo cual se plasma en el tipo de puesta en escena. A posteriori del estreno, por el éxito de la película tanto en cuanto a premiaciones como a espectadores, Sorín demostraría que este modo de producción independiente (ensayado por gran parte de los jóvenes cineastas) es efectivo también en términos de rentabilidad.

Este film da cuenta del aprovechamiento de las últimas innovaciones técnicas para el quehacer cinematográfico (aunque Sorín rehusó incorporar el cine digital y filmó *Historias...* en Súper 16 mm), que permitió una importante reducción de la cantidad de personas del equipo de producción y una mayor flexibilidad en el proceso de filmación. Y por otro lado refleja la necesidad de buscar alternativas para concretar la realización de un film en la Argentina del 2001, momento álgido de la crisis del ajuste neoliberal. Sorín accedió a un financiamiento parcial del INCAA (Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales) pero, con la devaluación del peso argentino del año siguiente, le representó un porcentaje exiguo respecto de la totalidad del presupuesto necesario. Había que pensar en formas alternativas de realizar una película, lo cual termina por reflejarse en una poética determinada. Al igual que Roberto, el viajante de comercio de *Historias mínimas*, Sorín plantea que este cine que tiene capacidad de improvisación y de aprovechamiento de pocos recursos no sólo es posible sino que es apreciado en los circuitos y mercados cinematográficos europeos. Esto decía el cineasta en mayo del 2002:

Creo que ahora el mercado externo va a ser decisivo para este cine. Porque, en tanto pueda producirse con costos muy acotados... Quizá la cosa pasa por asociarse. (...) Además, creo que va a ser difícil contar con apoyo del Instituto, con subsidios. *En un país donde falta insulina, o no hay leche en los comedores escolares, pensar que va a haber plata para el cine es ilusorio.* Es decir que los que hacemos cine, vamos a tener que arreglarnos por nuestra cuenta¹¹.

Respecto de la adscripción de *Historias mínimas* a un género cinematográfico determinado Sorín plantea diferentes cosas. En algunas entrevistas señala su no pertenencia a ningún género y en otras afirma que es “una típica *road movie*”. Aquí cabe referirnos al análisis ya mencionado que realiza Elina Tranchini del sub-género *road movie* patagónico. Algunas de esas características ya pueden encontrarse en la obra prima de este director, *La película del rey*. *Historias mínimas* se incluye en este sub-género ya que cada historia comienza con el inicio de un viaje (desde Fitz Roy a San Julián) y culmina con el inicio del viaje de retorno de cada uno de los personajes. Así mismo se inscribe en el *road movie patagónico* en tanto deconstruye el imaginario que la tradición decimonónica construyó –y se impuso como imaginario hegemónico– para el sur argentino. Esta deconstrucción implica poner en escena la pobreza, la desolación, el abandono de las poblaciones (como resultado de un determinado proceso histórico y social y no producto de las características geográficas), a través de la proliferación de autos viejos, rieles y estaciones de trenes abandonados, etcetera¹².

¹¹ Carlos Sorín citado en Montesoro, Julia “Carlos Sorín, con el corazón en el Sur” en: *La Nación*, 09 de mayo de 2002. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/395000-carlos-sorin-con-el-corazon-en-el-sur> Fecha de consulta: 17 de abril de 2015.

¹² Elina Tranchini, “El imaginario literario sobre el mítico Sur en el *road movie* patagónico” *Romance Quarterly*: 260.



LA IMPORTANCIA DE LOS OBJETOS MÍNIMOS

Historias mínimas narra una serie de acontecimientos cotidianos que transcurren en la vida de personas corrientes durante unos pocos días. A primera vista los tres viajes son provocados por la búsqueda o el traslado de simples cosas: una multiprocesadora, un perro, una torta. Sin embargo los verdaderos objetivos y motivaciones exceden por demás las cualidades de esos objetos. Si bien -sobre todo en el caso de la historia protagonizada por Roberto- a nivel de las imágenes y de las preocupaciones explícitas todo gira en torno a cuestiones cotidianas, los tres personajes están movidos por deseos profundos y significativos. Como los anhelos exceden las cosas que los representan, en cada historia éstas pueden ser intercambiables, ya que en definitiva son un medio para otro fin. En el caso de la María -humilde y tímida ama de casa- su decisión de viajar a San Julián por la posibilidad de ganar una multiprocesadora -que en realidad no podrá usar dada la precariedad de su vivienda que ni siquiera cuenta con energía eléctrica- es movida por un deseo inconsciente de evadirse de su realidad signada por la lucha por la supervivencia diaria. El no tener acceso a los derechos básicos como trabajo y vivienda hacen de su vida un constante desasosiego, por lo que la participación en un programa de televisión le permite fantasear con la pertenencia a otro mundo y a otra realidad, la de la televisión, habitada por gente esbelta, sonriente y despreocupada que tiene garantizadas sus necesidades básicas y más. En definitiva va en busca de esos “cinco minutos de fama” a través del reconocimiento, aunque sea entre los pocos pobladores de Fitz Roy, que le brinda su aparición en las pantallas de televisión. Además, el intercambio de premios promovido por otra concursante le permitirá a María hospedarse en un hotel y cenar en un “tenedor libre”, experiencias que vive con una mezcla de azoramiento y deleite consciente de la inaccesibilidad de tales placeres en su vida cotidiana.

La escena de la participación de María en el concurso televisivo es muy elocuente respecto de lo anteriormente dicho. Luego de algunos minutos de estar en el programa ella toma real consciencia de estar siendo captada por las cámaras y por ende proyectada en cientos de televisores (mediante una operación en que la cámara de la película adopta el punto de vista de María que observa la cámara de televisión la cual se acerca hacia ella hasta ocupar todo el campo) y todo a su alrededor se desvanece, incluido el ruido ambiente, para quedar enfrentada y seducida por el ojo de la cámara. Ella la observa fijamente, dando cuenta del embelesamiento que siente en tanto deja de ser invisible para ser objeto de deseo de otros, tal como lo son para ella las personas que habitan la televisión y que viven, en apariencia, vidas con “satisfacción garantizada”, tan distintas de la suya *real*. El estar frente a las cámaras implica para ella el reconocimiento y la fantasía de vivir aunque sea por unos instantes de una manera muy distinta a la incertidumbre y la carencia de cada día. Ella que debe pasar desapercibida cada día de su vida para no ser echada de la vieja estación de ferrocarriles que usurpa, de repente está siendo *objeto* de tantas miradas. Ella que porta unas facciones propias de alguno de los tantos pueblos de Latinoamérica, se encuentra ocupando ese espacio siempre reservado a otros cuerpos –“que importan”-: los cuerpos esbeltos y blancos.

En el caso del octogenario Don Justo, va en busca de un perro que desde el principio del film sabemos que no tiene nada de extraordinario porque por ejemplo su hijo lo califica como un “perro de mierda”¹³. Con el transcurrir de la narración vamos entendiendo gradualmente que en la relación de Don Justo con su perro Malacara hay algo que excede el simple cariño de un hombre por su mascota, comprensión a la que accedemos a través de breves indicios como por

¹³ Extraído del film

ejemplo las preguntas que el anciano le hace a la bióloga que lo lleva en su automóvil respecto de si los animales entienden lo que está bien y mal. Hasta que finalmente Don Justo le confiesa a otro personaje que tres años antes había tenido que viajar a Puerto Deseado para renovar su carnet de conductor, que no lo logró por problemas en su visión, que atropelló a una persona en el camino de regreso (es interesante que atribuye la causa de este accidente a que el sol le daba en la cara y no a su escasa agudeza visual) y que por miedo la dejó abandonada en la ruta (en este punto del relato comprendemos que entre las imágenes iniciales del film, que muestran el examen de visión de Don Justo, y el resto hay una elipsis temporal de tres años). Según el anciano, Malacara, como testigo de ese hecho, le recriminó su falta ladrando toda la noche y abandonándolo luego. En definitiva Don Justo no va en busca de su perro sino de la redención, que si bien la coloca en éste último, lo que intenta es perdonarse a sí mismo. Cuando finalmente se produce el reencuentro se pone en duda -por la conversación que sostienen los otros dos personajes que comparten la escena- que ese perro sea realmente su Malacara. Pero quizá por la falta de vista o, más probable aún, por su profunda necesidad de expiar su culpa, Don Justo regresa a su pueblo con el convencimiento de haber sido perdonado por su mascota, que accede a regresar con él. Es decir que el perro, como la multiprocesadora, es intercambiable, ya que de lo que se trata es de conseguir algo intangible –en este caso el perdón- que está siendo proyectado en algo externo. También aquí, como en el caso de María, se trata de un deseo: para Don Justo la posibilidad de vivir en paz consigo mismo y afrontar una muerte cercana con la certeza de haber saldado sus deudas.

En la tercera historia seguimos a Roberto, que por su personalidad obsesiva nunca está conforme con la torta que encargó para el cumpleaños del hijo de la mujer que desea. Su afán por impresionarla es tan fuerte que proyecta la posibilidad de éxito de la conquista amorosa en la perfección de esa torta de cumpleaños, por lo que el viaje de Fitz Roy a San Julián está signado por los pedidos más insólitos a distintos pasteleros de cuanta población existe entre ambas localidades. Más allá del cuidado en la preservación de la torta (que por ejemplo lo lleva a buscar heladeras en los lugares más inesperados) y en el mejoramiento de su apariencia, el objeto en sí mismo no es importante ni tampoco lo es el destinatario del mismo (del que ni siquiera está seguro si es varón o mujer o cuántos años cumple). Lo que mueve esta desopilante aventura repostera es el deseo amoroso, donde la torta es el medio para ese fin, por eso puede ir mutando de aspecto y pasar de ser una pelota de fútbol a una tortuga, porque en definitiva lo importante es el deseo de Roberto hacia esa mujer y la posibilidad de una relación erótico-amorosa con ella.

En síntesis, estas historias que en apariencia relatan la preocupación por mundanas cuestiones materiales, en realidad hablan de anhelos, deseos y esperanzas capaces de movilizar la voluntad de las personas en pos de aspiraciones tan universales como son el reconocimiento, el perdón y el amor¹⁴.

ESCENAS DE LA PATAGONIA NEOLIBERAL

Si bien *Historias mínimas* no se propone como un discurso de denuncia sobre la realidad de su época y mucho menos como film militante, sí puede leerse como una expresión epocal

¹⁴ El análisis de este apartado sigue las líneas de análisis propuestas por Santiago Ruiz y Ximena Triquell, “Cuando la forma es política...” en Savoini, Sandra y Candelaria De Olmos (comp.) *¿Cómo nos contamos? Narraciones audiovisuales en la Argentina del Bicentenario* (Córdoba: Ferreyra, 2012).



sumamente lúcida respecto de las transformaciones que produjeron más de una década de políticas neoliberales. Su puesta en escena exhibe sintomáticamente una serie de consecuencias que sufrieron (y sufren) las clases subalternas en la mundialización neoliberal.

La desocupación, o mejor dicho el desempleo, y la imposibilidad del acceso a una vivienda ingresan en el film a través de la historia de la tímida María y su familia –sabemos que también su marido está desempleado y recorre las estancias con la esperanza de conseguir algún trabajo remunerado- que han ocupado una apartada y abandonada estación de trenes.

La precarización y flexibilización laboral aparecen a través de la historia de Roberto ya que sus condiciones de trabajo han sufrido serias modificaciones arrebatándole una serie de derechos. Esto se explicita en una escena en que Roberto -hombre de mediana edad, extrovertido y seguro de sí mismo- y otro viajante de comercio enumeran estas nuevas condiciones, que implican una disminución en sus salarios reales al tener que absorber gastos antes pagados por las empresas (vacaciones, viáticos, gastos de traslado, etc.). Aquí el film exhibe a través de situaciones y diálogos sencillos y cotidianos una de las características principales del neoliberalismo, en tanto éste “se despliega en una sistemática y permanente pelea por imponer condiciones intolerables para el uso de la fuerza de trabajo y es, en este sentido, una continua acción de sometimiento de la capacidad de trabajo”.¹⁵

El film va más allá, porque la percepción que el personaje de Roberto tiene respecto de los cambios de sus condiciones laborales ilustra también cómo el discurso hegemónico se incorpora en la conciencia de los trabajadores. La aplicación que hace del discurso propio de los manuales de venta a los demás aspectos de su vida en un intento de “administrar” positivamente emociones y afectos, contiene la adhesión a los paradigmas más extremos del individualismo metodológico de las ciencias sociales. Por ejemplo las constantes alusiones de Roberto a que triunfan quienes tienen capacidad de improvisación, se emparentan con ciertas nociones del individualismo en donde la lucha es por la libertad de depender exclusivamente de uno mismo, ya que las explicaciones de lo que nos pasa no deben buscarse en los procesos sociales ni en las posiciones estructurales de los sujetos según su clase, género o raza sino en sus decisiones o acciones. Para esta racionalidad neoliberal, los cambios en la vida de las personas no se relacionan con las formas desiguales en que la imposición de la hegemonía del capital impacta en los sujetos. La pérdida de derechos sociales y económicos no son pensadas/sentidas como parte de la ofensiva política y económica del capital financiero, sino como condición de posibilidad para crear riqueza, alentar la innovación y fomentar la acción individual.

Por otra parte las reconversiones productivas también se muestran tangencialmente en la historia protagonizada por Roberto ya que la joven viuda de la que él está enamorado *aggiorna* su mercería para convertirla en un local de artículos regionales destinados al turismo, lo que da cuenta de la expansión de esta actividad en la Patagonia frente a la crisis sufridas por otras actividades económicas.

También se puede observar otra característica de esa etapa del neoliberalismo durante la cual la combinación de medidas de apertura económica con una moneda local crecientemente sobrevaluada tuvo como consecuencia un significativo aumento de las importaciones atestando el mercado local de productos de origen extranjero a precios bajos. Precisamente este tipo de objetos aparecen recurrentemente en la película, como por ejemplo los productos que venden tanto Roberto como su colega (productos para adelgazar el primero y accesorios luminosos de

¹⁵ Adolfo Gilly, Raquel Gutiérrez y Rhina Roux “América Latina: mutación epocal y mundos de la vida,” en Basualdo, Eduardo (comp.) *Neoliberalismo y sectores dominantes. Tendencias globales y experiencias nacionales*. (Buenos Aires: CLACSO, 2006), 107.

goma el segundo); o la caja de música que Don Justo lleva en su viaje o el set de maquillaje que intercambia María con la otra concursante.

Otra actividad económica que aparece, si bien muy exiguamente, que puede leerse en términos de cambios producidos en/por la globalización neoliberal, es la estación de servicio (básicamente expendedoras de combustibles) por la que varios personajes pasan camino a San Julián. Como señalamos en un trabajo anterior, las estaciones de servicio se multiplicaron y *aggiornaron* en Argentina durante los '90 con la privatización y entrada de multinacionales en la actividad hidrocarburífera y la reconversión de los servicios tomando, por ejemplo, nuevos trabajadores –jóvenes y mujeres- en condiciones de mayor flexibilización y precarización laboral¹⁶. En el film se observa una de las estaciones de las grandes cadenas de empresas multinacionales que, como todas ellas, tiene un salón de venta y consumo de bebidas y comidas “rápidas” provisto de una importante cantidad y variedad de golosinas y otros productos importados.

La película incluye también, aunque muy brevemente, otro aspecto de los alcances del ajuste estructural neoliberal poco retratado en los discursos fílmicos: el referido al retroceso del estado en el garantizamiento de la producción nacional de ciencia y técnica, o más ampliamente de conocimiento. Retroceso que implicó un traspaso hacia las empresas privadas del financiamiento de la producción científica puestas al servicio exclusivamente de intereses sectoriales y empresariales. Esta problemática viene de la mano del personaje de Julia (Julia Solomonoff) quien encuentra a Don Justo en la ruta y lo lleva en su auto parte del camino. Ella es una joven bióloga molecular que emprende el viaje a Patagonia para reflexionar sobre su futuro ya que no puede desempeñarse en su profesión. Como ella misma explica: “*Yo hice este viaje para pensar. Soy bióloga....Estudio biología molecular y vivo en Argentina...Son dos cosas que no combinan*”¹⁷.

A su vez, como ya hemos señalado, estos cambios económicos implican necesariamente mutaciones en la subjetividad de las personas a través –entre otras muchas cosas- de la creación de necesidades que no tenían hasta el momento. En ello la televisión ha tenido un rol fundamental, y el film –si bien de modo tangencial en la narración pero de manera profunda– expresa una crítica a ella en tanto productora de subjetividades alienadas, de vendedora de mundos irreales o ajenos a las realidades de la mayoría de las personas que sin embargo producen un profundo sentido de identificación. Por ejemplo, en una de las humildes panaderías que Roberto visita, su dueña mira atentamente una novela centroamericana (cuya estética kitsch contrasta fuertemente con la estética naturalista del film, que postula así una fuerte diferenciación entre ambos tipos de discurso); Roberto también la mira mientras espera y se identifica al punto tal de comenzar a hablar sobre los motivos que llevaron al fin de su matrimonio.

En esa línea de reflexión crítica sobre el rol social de la televisión que el film propone, aparece en la(s) pantalla(s) el mercadeo televisivo tan característico de esta “economía de signos y de espacios” en una modalidad que insta al inmediato “pasaje al acto”¹⁸ de la compra. Concretamente, en uno de los tantos televisores que aparecen en los diferentes espacios por los que transitan los personajes, se observa una publicidad en la que una joven y esbelta mujer ostenta una gran sonrisa fingida mientras se ejercita con un aparato para caminar ponderando las

¹⁶ Paz Escobar, “Escenas de la Patagonia neoliberal: las representaciones de las actividades económicas en películas argentinas filmadas en la región (1985-2006),” *Revista Estudios del ISHiR* Vol. 4, núm. 8 (2014): 118-129.

¹⁷ Extraído del film

¹⁸ Jean Louis Comolli, *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología: 1971-1972* (Buenos Aires: Manantial, 2010), 89.



bondades de la máquina que, con poco esfuerzo, modela su figura. Aquí aparece un discurso también característico de este momento del capitalismo contemporáneo, en donde el éxito individual puede ser alcanzado fácil y velozmente si tenemos acceso al consumo de tecnología que reemplace nuestro esfuerzo.

La crítica a la televisión también está presente en las escenas en las que María participa del concurso televisivo, y en la que la cámara del film traspasa la pantalla chica para ingresar, junto con María, a ese mundo. Aquí aparece un fuerte contraste entre el mundo visto *en* pantalla y el mundo *de* la pantalla al cual los espectadores no accedemos. En el primero prima la cordialidad, la alegría y el entusiasmo, y en el segundo la indiferencia, el maltrato y el oportunismo. Por otra parte, la tosca escenografía de estética kitsch y recargada que emula los famosos casinos de Las Vegas, Estados Unidos y otros programas televisivos internacionales no hace otra cosa que resaltar su localización periférica. A su vez los reiterados intentos del hijo de Don Justo para hacer que funcione una gran antena parabólica en el viejo almacén de ramos generales “California” y la multiplicación de las pantallas de televisión en los más disímiles y remotos lugares ilustran la omnipresencia de este medio, también como característica del capitalismo tardío y la reflexividad estética que conlleva. Así mismo implica una crítica al paradigma individualizante y fragmentador resumido en la expresión “sálvese quien pueda” del que la televisión (junto al resto de la industria cultural) es una poderosa promotora. Este discurso contrasta con el del film, que pondera las pequeñas solidaridades cotidianas que se suceden en los respectivos viajes de sus personajes. En ese sentido el film, al postularse como antagonista de la televisión, puede leerse como discurso crítico en tanto el “neoliberalismo, sus ideologías y sus instrumentos y medios de comunicación masiva encarnan además una voluntad dominante de adelgazamiento sistemático y, si es posible, de desvanecimiento de los vínculos y los niveles de solidaridad y de fraternidad entre los humanos en general y entre los oprimidos en especial”¹⁹.

LAS PATAGONIAS SUPERPUESTAS DE SORÍN

Lo anteriormente dicho contiene una determinada representación sobre Patagonia pensada como región no separada o distinta del resto de la formación económica y social argentina e incluso mundial. Aparece profundamente atravesada y modificada por la mutación epocal denominada neoliberalismo, cuyas consecuencias se plasman de manera desigual en las clases subalternas no solo del país sino del mundo. La Patagonia que propone el film no es una Patagonia ajena, alejada del mundo, sino parte de un continente embestido por los avatares constantes del actual sistema social.

Esta representación contrahegemónica, planteada sin ambigüedades en el propio texto fílmico, se contradice sin embargo con la mirada, o mejor dicho, la palabra con la que Sorín describe a la región por fuera de la diégesis. En la mayoría de las entrevistas en las que el director se refiere a la Patagonia describe a sus habitantes como sujetos con características y preocupaciones muy diferentes al resto del país. Por ejemplo:

¹⁹ Adolfo Gilly, Raquel Gutiérrez y Rhina Roux “América Latina: mutación epocal y mundos de la vida,” en Basualdo, Eduardo (comp.) *Neoliberalismo y sectores dominantes. Tendencias globales y experiencias nacionales*. (Buenos Aires: CLACSO, 2006), 109.

Lo que me interesa de la Patagonia es que es muy anónima, o sea no tiene color local, es casi abstracta. (...) Es el fin del mundo pero abstracto, la cultura no ha cavado ahí, las cosas son geológicas, tienen otros tiempos. (...) Creo que le da a la película también ese contexto muy especial. Si yo hubiese filmado la historia del viejo, por ejemplo, en Luján o en Tres Arroyos...no me hubiese podido evadir de la problemática del país: de la problemática económica, la crisis, la angustia que tiene la gente. En cambio en la Patagonia, no es que yo la evadí, está como con sordina, no existe...No es una isla, es el fondo del mar más bien porque está absolutamente abandonada... Yo he vivido un mes en San Julián filmando la película y todas las catástrofes son en televisión: no cambia la vida. La vida de ellos es muy mala, ha sido siempre así, y en todo caso es mucho más catástrofe lo que pasó con el volcán Hudson que le eliminó la mitad de la población de ovejas o los inviernos crudos que le terminó de matar la otra. Esas son las cosas que influyen, no el dólar, ni el cambio de ministro de economía²⁰.

De sus palabras se desprende una representación de la región como un lugar en donde la economía de mercado, la flexibilización y precarización laboral, etc. no fueran parte de las preocupaciones de sus habitantes. Por ejemplo en su reflexión sobre la “indiferencia” respecto de las fluctuaciones del dólar olvida que justamente las principales actividades económicas de la región (explotación ovina, hidrocarburífera, pesquera y turística), son destinadas a la exportación o al mercado extranjero, y esta dependencia económica es consciente no solo para los empresarios y terratenientes sino para todas las personas que venden su fuerza de trabajo, temporal o prolongadamente, en tales actividades. Esto está presente en el film a través del cambio de rubro comercial que hace la joven viuda; la mercería devenida ahora en local de productos regionales y artesanías demuestra que los cambios de las políticas neoliberales que implicaron, entre otras cosas, retraimiento de determinadas actividades económicas y expansión de otras, sí son percibidos por las clases subalternas aunque no tengan todos los conocimientos respecto de las causas y las modalidades de los mismos.

También observamos que la mayoría de los personajes –es decir los habitantes de la Patagonia- hablan con acentos nortños variados, revelando una multiplicidad de lugares de origen. Estas presencias tienen dos connotaciones. Por un lado la región aparece como un lugar vacío y vacante, en donde todo está por hacerse. Los personajes han llegado en busca de las oportunidades que les permitan mejorar sus condiciones materiales de existencia, situación que conlleva a nivel representacional la idea de la Patagonia como “tierra prometida”. Pero por otro lado todos viven en la pobreza o carentes de lujos y comodidades accesorias, lo que da cuenta de que la desigualdad y la explotación no conoce fronteras (o dicho en otros términos, no hay lugar al que la lógica del capital no pueda alcanzar) y tensa esa representación hegemónica de la región como “lugar de oportunidades”. Este aspecto del film también expone un rasgo central de la mutación epocal neoliberal: el aumento de movimientos migratorios forzados inter o intra límites nacionales para quienes se vieron arrojados/expulsados/excluidos de sus trabajos, sus antiguas formas de subsistencias y/o de sus lugares de origen como consecuencia de los movimientos y reconversiones de capitales.

²⁰ Carlos Sorín. “Entrevista al director” en *Historias mínimas* Dir. Carlos Sorín, (Transeuropa, Video Entertainment, DVD, 2003)



Sin embargo la mirada de Sorín de la Patagonia como espacio vacío es una mirada *a priori* con la que se construye el film ya que los no-actores fueron deliberadamente buscados y elegidos en distintas provincias del norte del país y del Uruguay.

HISTORIAS MÍNIMAS DE NEOLIBERALISMO, SOLEDADES Y RESISTENCIAS

En otro orden de cosas, en sus entrevistas el director expresa con claridad las características del paisaje patagónico (en términos estrictamente visuales) que le resultan llamativas y que fueron motivo de peso en su elección de filmar en Patagonia. Concretamente Sorín plantea:

La Patagonia me fascina por una cosa que es muy difícil captar en cine que es que la Patagonia es uno de los pocos paisajes en donde vos ves las distancias...en la Patagonia mesética...el sistema escalonado de grietas, vos ves distancias que uno en la fantasía dice 'ahí hay 400, 500 kms de nada'. Es muy impactante. Es muy difícil captarlo con la cámara. En el montaje recuperás esa cosa vacía y de distancia...²¹.

Lo interesante aquí es que a pesar de la seducción poderosa que el paisaje ejerce sobre el director, éste no cae en la "tentación paisajista" de filmar en clave de mirada turística para la contemplación. Todos los campos largos en donde se observan las extensas distancias y en que los horizontes recortados por las mesetas desbordan el campo de la pantalla, están incluidos al servicio de una historia que expone la parcialidad y subjetividad de una mirada posible sobre la realidad y su representación y, sobre todo, el paisaje es connotativo de la interioridad de los personajes. Esos campos largos nunca muestran un espacio del todo vacío ya que siempre están atravesados por alguno o algunos de los personajes en viaje. La atención en mostrar la extensión de las distancias puede leerse en la importancia que para María, Don Justo y Roberto tienen sus objetivos, que sólo en apariencia son mínimos. Por otra parte resalta la soledad que sienten esos personajes, soledad que no tiene que ver con la falta de densidad geográfica del espacio que transitan sino con la densidad histórica del tiempo que les toca vivir y con las características de sus propias experiencias vitales.

Durante los primeros planos del film luego del prólogo, una cámara en mano sigue de cerca el recorrido apresurado de la vecina que le va a llevar la noticia a María de que ha salido sorteada en el concurso televisivo. La cantidad de planos y el montaje alternado que intercala planos cerrados que imitan el andar de personaje, con planos abiertos que resaltan la pequeñez de la figura del personaje recorriendo disímiles espacios, remarcan la distancia que hay entre el pueblo y el lugar donde vive María. Su soledad entonces no es existencial, es física y concreta, y es generada por un proceso histórico y social que la lleva a tener que buscar un lugar para habitar alejado y sin servicios básicos, debido al desempleo que no le permite acceder al alquiler de una vivienda. Son sus condiciones materiales de existencia las que conminan a María a instalarse en ese lugar solitario, antiguo y precario que al abandonarlo arriesga a perderlo (uno de los motivos que la hacen dudar de su viaje a San Julián es el reciente intento de ocupación de la estación en la que vive por otras personas desesperadas como ella). Por su parte, Don Justo hombre callado pero

²¹ Carlos Sorín, "Entrevista al director" en *Historias mínimas* Dir. Carlos Sorín, (Transeuropa, Video Entertainment, DVD, 2003)

amable y respetado por los pobladores de Fitz Roy es incomprendido por su única familia. Luego de toda una vida de trabajo en el único comedor y almacén de ruta de la zona, apenas es tolerado por su hijo que lo piensa loco, y su nuera lo humilla al tratarlo como un niño, por lo que él hombre no confía en ellos y les miente. Y Roberto a pesar de ser un hombre jovial, desinhibido y de buenos modales sólo parece tener relaciones ocasionales y comerciales construidas en torno a su oficio, el cual por requerirle constantes viajes es, para él, la causa del fracaso en sus relaciones afectivas. En síntesis, son tres personajes solitarios que viven una soledad impuesta, que les pesa. La desolación y las distancias marcadas -a través de los numerosos planos del paisaje desolado en el que predominan los colores marrones y las líneas horizontales- subrayan la sensación de profunda soledad que viven los protagonistas de las tres historias. En tal sentido el espacio es alegórico, en tanto no es simple descripción del paisaje ni simple escenario o soporte de las acciones de los personajes sino una forma metafórica de expresar una profunda tribulación de los sujetos representados.

Relacionado con ello, y siguiendo la observación hecha por Tranchini²² la escena de la pequeña celebración que realizan un grupo de trabajadores correntinos al compartir la música, el asado y el vino con el recién llegado Don Justo, constituye un paréntesis de comunión humana en contraste con la soledad prolongada en ese espacio yermo de la Patagonia. Un encuentro que es celebración, solidaridad intraclase, resistencia identitaria contra el desarraigo impuesto, una tregua a tanta soledad (la del anciano pero también la de esos trabajadores que viajan allí donde encuentren empleo) que llena de incertidumbre sus futuros y sus relaciones. Por ello no es casual que sea ese momento y ese lugar -y ante la actitud respetuosa y solidaria de Fermín (Aníbal Maldonado), trabajador vial correntino al que Don Justo acaba de conocer-, el elegido por el anciano para revelar su secreto y decir por primera vez lo que hasta ese momento, según él, solo sabía su mascota.

CONCLUSIONES

En *Historias mínimas* cohabitan dos films. Uno es el que está pensado y explicitado por la voluntad de Sorín, y otro el que se revela y despliega a partir de la puesta en escena y que constituye el texto fílmico propiamente dicho. Es decir, por entre el discurso (extradieгético) de Sorín, que sostiene manifiestamente una representación hegemónica de la Patagonia, se filtra otro (el de las imágenes) que refuta tal representación. Esto reafirma nuestra premisa respecto de la *autonomía* siempre *relativa* de todo texto respecto del contexto; el mismo siempre se expresa de distintas maneras, más allá de las intenciones evidentes de sus creadores.

De la tensión entre el texto consciente y el texto latente, también se exhiben conflictivamente dos representaciones sobre la región. Una idealizada, que algún periodista caracterizó como “la Patagonia amable de Carlos Sorín”²³, en la cual los personajes son esencial y simplificadaamente buenos en ese *mundo otro* -la Patagonia- tan distinto del resto del mundo (real y complejo). Esto está en absoluta consonancia con otros discursos simbólicos que idealizan, homogenizan y esencializan la región patagónica poblándola con persona(je)s humildes, sencillos y buenos. Y la otra es la propia deconstrucción de la primera, en tanto que las

²² Elina Tranchini, “El imaginario literario sobre el mítico Sur en el *road movie* patagónico” *Romance Quarterly*.

²³ Disponible en: <https://plaguexyz666.wordpress.com/2013/11/15/historias-mimimas-o-la-patagonia-amable-de-carlos-sorin/> Fecha de consulta: 20 de abril de 2015.



imágenes muestran toda la complejidad en que la hegemonía del capital financiero se despliega en terrenos tangibles e intangibles de la realidad construida subjetiva y objetivamente por los sujetos a través de las relaciones que establecen entre sí.

Por otra parte la acepción de *historias mínimas* que el director sostiene en sus entrevistas - en la que las *grandes* historias trascendentales son exclusivamente protagonizadas por personajes extraordinarios- es también cuestionada por las estrategias estilísticas del film, que pone en valor estas historias cotidianas; es una forma de resistencia al discurso hegemónico neoliberal que promueve la banalización y mercantilización de todas las relaciones humanas, ya que esos seres en apariencia pequeños en la consecución de sus “pequeños” objetivos en busca de “simples” objetos están permanentemente ayudándose entre sí y dejando que otros los ayuden, estableciendo una red de solidaridades que postula la posibilidad de otras formas de ser en donde el afecto y el desinterés contrarrestan la especulación y el utilitarismo individualista.

En definitiva en *Historias mínimas* vemos sobre todo tres cuestiones que permiten pensarlo como un discurso sino contrahegemónico sí crítico: 1) la Patagonia como un espacio conflictivo en el que se viven y se resisten los avatares del neoliberalismo al igual que en cualquier lugar del mundo; 2) las historias mínimas son tan o más relevantes que las grandes historias en tanto justamente dan cuenta de las imágenes y sujetos negados por el cine-espectáculo y la televisión promotores de la hegemonía neoliberal a nivel simbólico-semiótico; y 3) el contexto nunca puede ser excluido de los textos; independientemente de la intención de los autores, los textos postulan una visión crítica o reconciliada con la realidad de la que surgen pero nunca pueden sustraerse de la misma.

Por último, el arte en general -en nuestro caso el cine- tiene la característica de hacer convivir en su interior -en términos de una conflictividad productiva- representaciones hegemónicas y contrahegemónicas, en este caso sobre la Patagonia. Estos dos textos no deben ser pensados simplifadamente como una contraposición “verdadero-falso”, sino que los dos expresan la complejidad de los discursos (y más aún los audiovisuales). Los dos expresan una verdad parcial, en tanto ideológica, y es esto lo que hace tan productiva la atención sobre lo cultural-simbólico que debe abordarse desde las ciencias sociales. Específicamente para la investigación histórica la importancia reside en que los textos fílmicos son profundamente sintomáticos de la época en la cual surgieron y de la que forman parte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APREA, Gustavo. 2008. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y Discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- CASETTI, Francesco y Federico Di Chio. 1991. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- COMOLLI, Jean Louis. 2010. *Cine contra espectáculo* seguido de *Técnica e ideología: 1971-1972*. Buenos Aires: Manantial.
- ESCOBAR, Paz. “Escenas de la Patagonia neoliberal: las representaciones de las actividades económicas en películas argentinas filmadas en la región (1985-2006)”, *Revista Estudios del ISHiR* Vol. 4, núm. 8 (2014).
- GILLY, Adolfo, Raquel Gutiérrez y Rhina Roux “América Latina: mutación epocal y mundos de la vida,” en *Neoliberalismo y sectores dominantes. Tendencias globales y experiencias nacionales*, Basualdo, Eduardo (comp.). 2006. Buenos Aires: CLACSO.
- MANRUPE, Raúl y Alejandra Portela. 2011. *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Corregidor.



- RUIZ, Santiago y Ximena Triquell. “Cuando la forma es política: Dispositivos narrativos en Historias Mínimas (Sorín, 2002) e Historias Extraordinarias (Llinás, 2008),” en *¿Cómo nos contamos? Narraciones audiovisuales en la Argentina del Bicentenario*. Savoini, Sandra y Candelaria De Olmos (comp.). 2012. Córdoba: Ferreyra.
- SORÍN, Carlos. 2003. “Entrevista al director,” en *Historias mínimas* Dir. Carlos Sorín, Transeuropa, Video Entertainment, DVD.
- TRANCHINI, Elina “El imaginario literario sobre el mítico Sur en el *road movie* patagónico” *Romance Quarterly*, Vol. 5 N° 4 (Philadelphia, 2010): 257- 271.
- ZAVATTINI, Cesare. 1970. *Zavattini: sequences from a cinematic life*. New Jersey: Prentice-Hall.